

尚长荣艺术断想

赵山林

《戏曲研究》第78辑

—

（一） 传神与写心

1988—2008年，尚长荣二十年的艺术“三部曲”，是从塑造一个崭新的曹操形象开始的。

尚长荣师从侯喜瑞，侯喜瑞师从黄润甫。黄润甫、侯喜瑞都有“活曹操”之称。

黄润甫突出了曹操的险狠，但也演出了他富有内涵的一面。陈彦衡《旧剧丛谈》说：“黄润甫念白唱工清脆苍劲，自成一家，而作工精细，局度从容，论者谓其《阳平关》曹瞒是有学问之奸雄，……。”¹^[①]

侯喜瑞在黄润甫的基础上有所发展，他突出了曹操的善用权术，从另一个角度开掘。一得轩主《现代名伶小史·侯喜瑞》评论说：“盖霭如天资既高，性复勤敏，好学不倦，而善于揣摩剧情，对于剧中人身份，以及个性咀嚼靡遗，而对于曹阿瞒之奸诈权变，已能心会意传，刻摹尽致，作内心之表演，不啻阿瞒之复生，遂雅活曹操之称号。”²^[②]

对于侯喜瑞的艺术成就，曹禺有精到的评价，他在侯喜瑞先生舞台生活八十年纪念会上的祝词中说：“在长期的艺术实践中，他从历史资料和社会生活，琢磨研究，得到‘活曹操’这样一个谁都赞赏的称号。他演的曹操，不只是一般的浅薄庸俗的表演，而比别

¹^[①] 《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版，第877页。

²^[②] 陈志明、王维贤选编《立言画刊京剧资料选编》第228页。

人创造得丰富多采。比如《战宛城》演马踏青苗，割发代首，非常有个性，讽刺中含有赞赏，在演《长坂坡》的曹操时，见到敌方赵云英勇无敌，爱将之心，油然而生。在《击鼓骂曹》中，不是把曹操当成一个草包、权臣来演，而是演出了曹操的气度，演出了曹操对祢衡既赞赏他的才华，又不容忍他的狂妄，展现出曹操有大志、有权术的雄才大略气概。总的来说，在侯老的表演里，渗透出这位军事家、文学家、政治家的书卷气；他有他的权欲、自私的毛病，但也有爱才爱将的优点。不是概念化、脸谱化的人物。这就是他‘活曹操’的‘活’的地方，是他刻画人物精妙之处。”³^③

在《曹操与杨修》中，尚长荣塑造的曹操形象与前辈塑造的曹操形象相比，又有了质的变化。这里面经历了一个艰苦的探索过程，尚长荣先生在谈到这一过程时说：“只有找到了人物的历史定位，才能确定我的表演基调。于是，我开始了对曹操这个人物的寻找，从史书记载到历代评论，以及曹操的诗文包括他颁发的政令、军令等等。最后，我确定了从人性出发追溯曹操心理历程的创作思路。沿着这个思路，我顺理成章地找到了一个为人性的卑微所深深束缚、缠绕着的历史伟人形象。在‘伟’和‘卑’两者不可调和的冲突中，曹丞相一切悖谬的举止都获得了合理的内核与注释……。”⁴^④按照这个思路，《曹操与杨修》中的曹操既不是传统京剧舞台上的“奸雄”，也不是郭沫若创作的话剧《蔡文姬》中

³^③ 原载《戏曲艺术》1981年第2期。

⁴^④ 尚长荣《一个演员的思索》，龚和德、黎中城主编《曹操与杨修创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第111页。

的理想化人物，而是一个特殊的、复杂的、活生生的“人”。这样的人物形象理解，达到了前所未有的深度。

接下来的问题就是如何通过表演将这一形象展示给观众了。在这个问题上，尚长荣结合自己丰富的艺术实践，强调要“内外结合”。他说：“如果把人物形象的理解和切入作为内功的话，那么使这一形象展示于舞台的一切手段就是外功。在内外功的关系上，我的观点是‘发于内、形于外’，做到‘内重、外准’。”“内功”比“外功”更重要，尚长荣强调不要忘记前辈艺术家的传统：

“侯喜瑞先生给我教戏的时候，对于每出戏、每一个极细微的动作都能说出个‘为什么’，也就是寻找人物的心理依据。这种对人物的体认方式，在我们中国戏曲表演艺术中是固有的，是我们艺术传统的精华所在。前辈艺术家如我的父亲尚小云，我的师爷黄润甫、老师侯喜瑞，以及马连良先生等等，无一不是体验人物的圣手，……。”^{5[⑤]}

体验人物，就是要透过表情和行动，探究人物的内心，剖析人物一举一动的心理依据、性格依据，弄清他为什么这样做，为什么必须这样做，为什么只有这样做，为什么不这样做“他”就不成其为“他”。在《曹操与杨修》中，杀，还是不杀，这是个问题。曹操杀孔闻岱，杀倩娘，杀杨修，第一次是惯性的错杀，杀了之后追悔莫及，并且对这一错杀的严重后果忧心忡忡；第二次是违心的、在某种意义上是被杨修逼出来的杀，杀前杀后痛苦不已；第三次是“实实再三不想杀，却又实实不得不杀”。事实上，直至最后，曹操仍然有不杀杨修的念头，那是在杨修安排许褚、张辽设伏，破了

^{5[⑤]} 尚长荣《一个演员的思索》，龚和德、黎中城主编《曹操与杨修创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第111页。

敌军偷袭之后，曹操不胜惊叹：“呀！杨修智谋实少有，料事如神更无俦！欲留下这运筹帷幄的擎天手，妙笔为我写春秋。难将这赦免二字说出口，列公，何人能解我心忧？”可是当众将异口同声跪保杨修的时候，曹操又大吃一惊：“呀！平日里一片颂扬对曹某，却原来众望所归是杨修！”照我看来，曹操容不得杨修的原因主要有两条：其一，由于杨修聪明到能够窥探自己内心隐秘的地步。对于杨修的聪明，曹操是极为欣赏的，也是乐意利用的，但当杨修聪明到能够窥探自己内心隐秘的地步，曹操就不能忍受了。所谓“天威难测”，最高统治者是最不愿意让臣民窥探自己内心隐秘的。而杨修至少有两次窥探到曹操内心的隐秘。一次是他认定曹操梦杀孔闻岱实为谎言，并让倩娘给曹操夜送锦袍加以验证；另一次就是从“鸡肋”的口令料定曹操有退兵之意。而这都是曹操不能容忍的。其二，由于杨修的高傲。杨修对曹操自始至终不肯说一句软话，认错的话，求饶的话，好听的话，让曹操失算之后能够体体面面下台的话。杨修一而再、再而三弄得曹操下不了台，那他就非死不可。

就杨修而言，对孔闻岱的被杀，是满腹疑猜，一腔悲愤；对倩娘的被杀，是可能被杀之前冷眼旁观，果真被杀之后万分震惊；对自己的即将被杀，是始而坚信“宏图大业未成就，料定他断然不敢杀我杨修”，继而对鹿鸣女说“杨修必死难更改”，最后更坦言众将跪保是“帮了倒忙”，促己速死。

虽然都有一个“宏图大业”的出发点，但杨修与曹操对于彼此关系的基本判断和抉择是大相径庭的。杨修的判断是曹操为了宏图大业，至少现在还不敢杀我杨修，我还要继续和他较劲，当然我也还要继续和他合作；而曹操的判断和抉择是为了宏图大业，我现在

就不得不杀你杨修。这种抉择是痛苦的，对于两个人来说都是悲剧。

因此，杀，还是不杀，这里面存在众多层次、极其曲折、极其复杂、极其隐微、极其激烈、极其痛苦的心理活动和矛盾冲突。对于曹操来说，尤其如此。将这种心理活动和矛盾冲突表现出来，是有极大难度的。

这使我们想到周信芳先生的杰作《斩经堂》，周信芳先生表演此剧，“内功”、“外功”都极其到家，将吴汉迫于“天上掉下无情剑”的指令，为“斩断夫妻两离分”而苦痛，却又不能不违心为之的复杂心境和彻骨苦痛表现得淋漓尽致，入木三分，真正是动人心魄。在这一点上，《斩经堂》和《曹操与杨修》有异曲同工之处。

（二）坚实与灵动

古代文学艺术论中，虚与实（相关的说法还有空与实、清空与质实、空灵与结实、灵动与坚实）这一对范畴，包含着不同层次的内涵。其一，实指现实，虚指想象。实指真实，虚指虚构。实指实境，虚指幻境。其二，实指对具体事物的描绘，写景叙事；虚指通过写景、叙事来抒情（有时是阐明某种哲理，但主要是抒情）。其三，实指艺术形象塑造中实的部分，有形的描写，笔墨之中的部分；虚指艺术形象塑造中虚的部分，无形的描写，笔墨之外的部分，留待欣赏者用自己的经验、想象联想去补充、去丰富的部分，这一部分特别需要欣赏者调动想象，驰骋想象，或者说神游。其四，后来进一步发展成为两种不同的风格。其五，在两种不同风格

的基础上，又进而发展成为两个不同的创作流派。例如，宋词中就有姜夔、张炎为代表的清空一派，以及吴文英为代表的质实一派。

实中有虚，虚中有实，虚实结合，虚实相生，是中国古代美学思想的一个重要命题。古代文艺名家在创作中常能正确处理写实与想象的关系，写景、写事与抒情的关系，有形描写与留给欣赏者想象余地的关系。例如古人说诗要“情在词外”（刘勰《文心雕龙·隐秀》佚文），“不着一字，尽得风流”（司空图《诗品》），“含不尽之意，见于言外”（《六一诗话》引梅尧臣语），总之如《苕溪渔隐丛话》引《迂斋诗话》所云：“古人为诗，贵于意在言外，使人思而得之。”在词当中，前人也说过：

“词之妙莫妙于以不言言之”（刘熙载《艺概·词曲概》），“天以空而高，水以空而明，性以空而悟。”（孙麟趾《词迳》）这里，使情在词外，意在词外，留下“空”，正是为了启发欣赏者去“思”，去“悟”，发挥自己的理解力和想象力，填补这些空白，从而感受到审美的愉悦。古人有时主张文艺创作应当空灵一些，给欣赏者的想象余地多一些，但这并不意味着应当一味求“空”，而忽视“实”这一方面。实际上，“空”与“实”是相互联系，相互依存的。无所谓“实”，也就无所谓“空”。在这方面，刘熙载《艺概》有不少精辟的见解。比如说好的文学作品“结实处何尝不空灵，空灵处何尝不结实”。综观古今文艺作品，似乎可以说，有不少作品显得过“实”，不够空灵，给读者想象、回味的余地也就不多。而一篇好的作品给读者的感受便大不相同。优秀的作者能够自觉地避免艺术形象塑造中的枯燥、贫弱、缺乏韵味、缺乏魅力、缺乏想象余地等等弊病，他们写出来的成功之作是禁得起读者反复

低吟，涵咏不尽，可以引起许多遐想的。以上所说，大部分是针对文学作品，特别是诗歌，但其基本道理对于戏曲也是完全适用的。

在戏曲评论中，也经常用到虚与实这对范畴。有评论者评论侯喜瑞的表演艺术说：“蘧如的长处完全在‘坚实’二字，身段气派，无一处不够‘谱’儿，虽然嗓音沙哑，也很受听。”^{6[⑥]}这里的“坚实”，照我的理解，是指侯喜瑞的表演讲规范，有力度，内涵深厚，耐人寻味，绝不浅薄浮泛。这一艺术经验，艺术风格，尚长荣是继承了的，他所说的“内重，外准”就与此相通。

但是，尚长荣的表演风格也有灵动的一面，他对戏剧情境的创造，在导演的总体设计下，在和其他演员的默契中，也有出人意表的灵动之笔。

最典型的例证就是《贞观盛事》结局的“一笑了之”。《贞观盛事》前面几场戏，宫女荏娥和西域女子的悲惨命运，郑仁基之女月娟面临的现实威胁，引起了魏征的深切同情和深沉思考，并且引起了拜寿一场他和长孙无忌的暗斗、金殿一场他和唐太宗的明争。这一步一步，写得何等充实，演得何等坚实，可以说是尽情渲染，淋漓尽致。夜访之前，经过太宗、魏征二人分别抒情化的反思，彼此前嫌已经冰释，心灵已经贴近，及至四目相视，欣然一笑，一切尽在不言之中。正如陈薪伊导演所说“太宗夜访魏征，一切语言都是苍白的”^{7[⑦]}，因此“一笑了之”是最理想的艺术处理。

这就是坚实基础上的灵动，结实之后的空灵。

^{6[⑥]} 红叶《静心斋剧话·漫谈侯喜瑞》，见陈志明、王维贤选编《立言画刊京剧资料选编》第119页。

^{7[⑦]} 毛时安、单跃进主编《京剧贞观盛事创作评论集》，上海文化出版社2005年版，第99页。

（三）粗犷与妩媚

《贞观盛事》夜访一场，太宗动情地对魏征说：“谁说卿狰狞，朕看卿妩媚……。”这是剧本的改动，人们经常引用的太宗的话是：“人言魏征倔强，朕视之更觉妩媚耳。”^{8[⑧]}

倔强与妩媚差别极大，如何统一于一身，令人颇费思量。张岱是在玩味徐渭绘画之后有所感悟的，他在《跋徐青藤小品画》中引太宗语之后说：“倔强之与妩媚，天壤不同，太宗合而言之，余蓄疑颇久。今见青藤诸画，离奇超脱，苍劲中姿媚跃出，与其书法奇崛略同。太宗之言，为不妄矣。”^{9[⑨]}

“妩媚”的本意是姿容美好，可爱，当这个词与魏征联系起来之后，其含义似乎又丰富了一些。金赵秉文《题三仙帖》：“东坡书如魏郑公，古之遗直，妩媚可爱。”^{10[⑩]}又辛弃疾《贺新郎》词：“我见青山多妩媚，料青山见我应如是。”^{11[11]}这里的“妩媚”恐怕不仅是姿容美好、可爱的意思，似乎还有单纯、质朴、率真的意思。如果用“妩媚”这个词评论戏曲表演，似乎只有花旦、花脸足以当之，当然，花脸的“妩媚”与花旦的“妩媚”除了相同的一面之外，还有不同的一面。

^{8[⑧]} 《旧唐书·魏征传》：“帝大笑曰：人言魏征举动疏慢，我但觉妩媚，适为此耳。”《新唐书》、《资治通鉴》略同。

^{9[⑨]} 张岱《琅嬛文集》卷之五，岳麓书社 1985 年版，第 211 页。

^{10[⑩]} 赵秉文《滏水集》卷二十。

^{11[11]} 辛弃疾《稼轩长短句》。

由上引张岱等人的意见可以看出，倔强与妩媚、苍劲与姿媚、粗犷与妩媚，这两种因素恰到好处的有机结合，能够创造出一种艺术境界。

吴小如先生说过，侯喜瑞表演得精彩的角色很多，“至于《牛皋下书》的牛皋，则与张飞、马武、李逵等角色基本上属于一类，有着寓韶秀妩媚于卤莽豪放之中的共性。由此可以推想，侯老本人认为真正能体现自己表演艺术特点的，不一定是粉脸奸臣，如曹操，欧阳方、秦灿、严嵩这一类角色，尽管侯老把这些反面人物已演得出神入化。”¹²[\[12\]](#)

继承前辈的艺术经验，将粗犷与妩媚恰到好处地结合起来，也是尚长荣的艺术追求，他说：“在深切感受和把握观众脉搏的同时，以最灵活的方式，力求准确地拨动观众的心弦。为了做到这一点，我突破了传统的净角行当界限，试图将架子的做、念、舞和铜锤的唱糅合在同一表演框架内，努力形成粗犷深厚又不失妩媚夸张的表演风格。这里我力图避免长久以来形成的为技术而技术、以行当演行当的倾向，使行当和技法为塑造人物服务。”¹³[\[13\]](#)他塑造的魏征和于成龙形象，都能体现这样的特点。魏征和于成龙都是正气凛然的人物，然而绝非一天到晚正襟危坐，甚或板着一付面孔，而是时常流露出可爱的一面，使人感到亲切的一面，富有生活气息的一面。如《贞观盛事》第二场，魏征修完奏本之后陶醉于亲手酿就的“翠涛酒”，并且得意洋洋地向夫人、老仆、丫鬟夸耀；《廉

¹²[\[12\]](#) 《吴小如戏曲文录》，北京大学出版社 1995 年版，第 727 页。

¹³[\[13\]](#) 尚长荣《一个演员的思索》，龚和德、黎中城主编《曹操与杨修创作评论集》，上海文化出版社 2005 年版，第 111 页。

吏于成龙》第二章，于成龙与康亲王斗酒获胜，实际上自己也已醺醺大醉，却还只顾嘲笑别人，那种憨态，都体现出妩媚之美。

（四）戏与技

在世代相传的艺术欣赏实践中，中国观众形成了心理定势，其中一条就是既要看戏，又要看艺。在看戏的过程中，观众对戏剧真实性的观察和对形式美的欣赏，看戏和看艺，感情体验和美的享受这两个方面，总是结合起来进行，而又可以加以区别的。如果演员扮演的是反面角色，那么这种“看戏”与“看艺”的区别便格外明显。如张岱《陶庵梦忆》记彭天锡串戏：

天锡多扮丑净，千古之奸雄佞倖，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险，设身处地，恐纣之恶不如是之甚也。^{14[14]}

观众看彭天锡的戏，感受是双重的：一方面对剧中角色的“狠”、“刁”、“险”、“恶”非常厌恶，憎恨之极；另一方面，又对彭天锡刻画角色“狠”、“刁”、“险”、“恶”的技巧极端欣赏，叹为观止。正如张岱所说，对彭天锡的表演技艺，“恨不得法锦包裹，传之不朽，尝比之天上一夜好月与得火候一杯好茶，只可供一刻受用，其实珍惜之不尽也。”^{15[15]}

王梦生《梨园佳话》记载了观众看黄润甫演戏时的感觉：“黄三……扮戏善作老奸，最能险狠。如《捉放》中之曹操，《下河东》中之欧阳方，皆使人见之切齿，恨不生食其肉。及一发声，一作势，又不能不同声叫绝。即问之座人，亦不知此时之为好为恶。

^{14[14]} 张岱《陶庵梦忆》卷六，上海古籍出版社 1982 年版，第 52 页。

^{15[15]} 张岱《陶庵梦忆》卷六，上海古籍出版社 1982 年版，第 52 页。

俗谓‘作戏者疯，看戏者傻’，斯固然矣。”[16] “作戏者疯”，是指表演十分投入，完全进入角色，甚至进入角色的内心世界。

“看戏者傻”，是指一方面被演员诱导进入戏剧情境，另一方面又为演员的高超演技而陶醉。

尚长荣所说的“内、外”的关系，在某种意义上，也可以理解为戏与技的关系。按照前引尚长荣的说法：“如果把人物形象的理解和切入作为内功的话，那么使这一形象展示于舞台的一切手段就是外功。”观众看戏，当然首先要看演员对剧中人物形象的理解深刻不深刻，切入点准确不准确，其次也要看演员展示这一形象的手段丰富不丰富，高妙不高妙。在“内、外”的结合上，尚长荣和他的团队作出了可贵的努力，因而受到不同年龄、不同层次观众的热烈欢迎。

在“三部曲”中，曹操与杨修、魏征与唐太宗、于成龙与康亲王的对手戏都能扣人心弦。有一篇记关栋天的文章，从特定的角度对此作了生动的描述：“尚长荣的表演很出色，正因为他在舞台上太有震撼力，太有光彩，一般人也不敢与他演对手戏，演好了，是双赢；演不好，就是失败，是陪衬。尚长荣一上场就有压倒一切之势，这给关栋天设置了难关，但关栋天不是只以绿叶来配红花，他们是双赢。尚长荣在舞台上具备震撼力，有稳重的气度；而关栋天有俊逸之气，潇洒之态，这种潇洒不仅仅是外形上的，更是一种从精气神中透出的自由、洒脱之感。尚长荣将传统技法运用得如鱼得水，信手拈来，同时也注意从话剧中吸收大养分；关栋天不拘一格，跨出流派的约束，在自然之态中，尽显传统的底气，如行云流水，收放自如。这一老一少可谓平分秋色，珠联璧合，不愧‘金牌

搭档’之称号。” 16^[17]这样的戏，就将“戏”和“技”水乳交融地结合起来了，观众看了就十分过瘾。下面引一段观众观看《廉吏于成龙》的反响：“对于几位主要演员的表演，不少观众也赞不绝口，有的观众戏称，自己也不知道是在看于成龙和康亲王还是在看尚长荣和关栋天，感觉他们已与角色融为一体了，‘有时候前一分钟还在为于成龙叹息，后一分钟又在为尚长荣喝彩，这种感觉很有意思。’一位观众笑着说。” 17^[18] 观众的感受说明了“戏”和“技”的关系，也证明了演员艺术创造的成功。

18^[16] 王梦生《梨园佳话》，商务印书馆 1915 年版，第 88 页。

16^[17] 谢柏梁、屈桂林《媲美名角，别有洞天-----记京剧演员关栋天》，《中国戏剧》2005 年 9 月号。

17^[18] 王剑虹《挑剔到“走火入魔”，苛刻得“不近人情”》，《新民晚报》2006 年 9 月 25 日。